

## O teatro do absurdo e a crise da filosofia burguesa em foco / *Théâtre de l'absurde et la crise de la philosophie bourgeoise : une mise au point*

*Leticia Campos de Resende\**

Leticia Campos de Resende é Doutora em Estudos Literários pela UFMG, além de Mestra em Estudos Literários pela UFJF, onde se licenciou em Português, Inglês e Francês. Tradutora e professora de língua e literaturas de expressão francesa. Pesquisadora independente, ela se dedica aos seguintes temas: literaturas de expressão francesa; literatura brasileira contemporânea; relações entre literatura e arquivo, entre literatura e outras mídias, com foco especial para a fotoliteratura; método da crítica dialética..

 <https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>

**Recebido em:** 10 jun. 2025. **Aprovado em:** 20 jun. 2025.

### Como citar este artigo:

RESENDE, Leticia Campos de. O teatro do absurdo e a crise da filosofia burguesa em foco. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, e6655, ago. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.16734592

### RESUMO

O teatro do absurdo se configura como uma das tendências artísticas de vanguarda, condicionadas pelo cenário político do pós-Segunda Guerra Mundial na Europa. Segundo o senso-comum dos estudos literários, o absurdo é amplamente marcado por um caráter transgressor, que questiona o racionalismo dito europeu, a partir do qual poderíamos retrazar as origens do irracionalismo nazifascista, algo que certas obras pertencentes ao absurdo, sobretudo as de Eugène Ionesco, parecem elas próprias atestar. O que propomos aqui, contudo, é pôr em dúvida partes desse senso comum, levantando duas hipóteses complementares: (i) a transgressão das peças teatrais do absurdo, por serem restritas à forma, corre o risco de revelar uma esterilidade que, às vezes, se torna quase reacionária; (ii) tal esterilidade se condiciona por uma crise do pensamento filosófico burguês, que embora não tenha nascido do racionalismo iluminista, substituiu, ao longo do século XIX, ideais revolucionários por correntes de pensamento irracionalistas. Escolhemos como objeto de análise duas obras emblemáticas do absurdo, *Esperando Godot* (*En attendant Godot*), de Samuel Beckett (1952), e *Orinoceronte* (*Rhinocéros*), de Eugène Ionesco (1959), a fim de mostrar em que medida elas são sintomáticas da crise do pensamento burguês, que não atinge, contudo, da mesma maneira todas as artes produzidas naquela mesma época. Ao fim do artigo, contrastamos os textos de Beckett e de Ionesco com a produção de um outro autor, contemporâneo aos dois anteriores: Aimé Césaire, cujo ciclo dramático sobre o colonialismo (1963-1969) é transgressor tanto na forma quanto no conteúdo.

**Palavras-chave:** Teatro do absurdo; Samuel Beckett; Eugène Ionesco; Irracionalismo; Aimé Césaire..

### RÉSUMÉ

Le théâtre de l'absurde se configure comme l'une des tendances artistiques avant-gardistes conditionnées par le scénario politique de l'après Seconde guerre mondiale en Europe. Selon la *doxa* des études littéraires, l'absurde est largement marqué par son caractère transgressif, qui met en cause un rationalisme dit européen, dans lequel on prétend retrouver les sources de l'irracionalisme nazi-fasciste, ce que certaines des œuvres classées comme « absurdes », surtout celles d'Eugène Ionesco, paraissent attester elles-mêmes. Nous proposons de mettre en cause certains aspects de cette *doxa*, en soulevant deux hypothèses complémentaires : (i) la transgression des pièces de l'absurde, si restreinte est-elle à des composants formels, risque de révéler une stérilité qui, à certains

\*



[letcamres@hotmail.com](mailto:letcamres@hotmail.com)

moments, devient presque réactionnaire ; (ii) telle stérilité se conditionne par une crise de la pensée philosophique bourgeoise, qui tout en n'étant pas née du rationalisme de l'âge des Lumières, a remplacé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, des idéaux révolutionnaires par des courants irrationalistes. Nous avons choisi d'analyser deux pièces emblématiques de l'absurde, *En attendant Godot*, de Samuel Beckett (1952), et *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco (1959), afin de montrer dans quelle mesure ces deux textes sont symptomatiques d'une crise de la pensée bourgeoise, qui n'atteint pas pour autant tous les arts produits à cette époque de la même manière. À la fin de cet article, nous mettrons en contraste les productions de Beckett et d'Ionesco avec la production d'un autre auteur, leur étant contemporain : Aimé Césaire, dont le cycle dramaturgique sur le colonialisme (1963-1969) est transgressif aussi bien en sa forme qu'en son contenu.

*Mots-clés:* Théâtre de l'absurde ; Samuel Beckett ; Eugène Ionesco ; Irrationalisme ; Aimé Césaire.

## 1 Introdução

Na Teoria do romance, György Lukács (2000[1965]) inicia suas reflexões tratando não do gênero que dá nome à sua obra-prima, mas do parente mais próximo dessa forma literária: a narrativa épica. Ao contrário do romance, a epopeia é um gênero que exprime a unidade dos sujeitos com os meios sociais em que vivem. Se, por um lado, o romance é a forma estética que nasce da fragmentação ou até mesmo da ausência de formas sociais num mundo em que não se percebe mais correspondência entre as vidas dos sujeitos e sua realidade exterior, o épico, por outro lado, faz sobressair precisamente a harmonia entre ser humano e vida social.

Mas por que mencionar a obra do grande marxista húngaro num artigo que se propõe a tratar do drama moderno escrito em língua francesa entre as décadas de 1950 e 1960 – demarcação, aliás, vasta demais para o corpus limitado deste texto? É que, mesmo encarando a epopeia como gênero típico à sociabilidade da Antiguidade greco-romana, um gênero cuja existência depende do momento histórico de que ele resulta, Lukács não pode deixar de lado a tragédia, registro dramático característico daquela época e cuja configuração se provou capaz de resistir às mudanças trazidas pela modernidade – as mesmas a que a epopeia acabou sucumbindo.

Num mundo fragmentado como o moderno, afirma Lukács, em que a vida se dissociou da essência, o drama trágico só pode tentar superar o abismo existente entre elas por meio do diálogo. É isso, por exemplo, que fizeram dramaturgos como Shakespeare e Racine – este o autor de uma peça cujo elemento trágico se constrói inteiramente pelo diálogo entre duas personagens, Fedra e Enone, que determinam o destino maldito de todas as *dramatis personæ*, inclusive os seus próprios, ao conjurá-lo linguisticamente e discursivamente (RACINE, 2015[1677], Cena I, Ato I).

Como compreender então um drama de fundo trágico – ainda que com uma forma

cômica – em que o potencial interativo e emotivo de todos os diálogos sofreu um curto-circuito que os tornou incapazes não apenas de estabelecer a comunicação entre os personagens, mas também de lhes exprimir a subjetividade? Pois é isso que não podemos evitar de nos perguntar ao lermos peças do teatro do absurdo. Neste artigo, pretendemos tratar de duas obras emblemáticas dessa corrente dramática: *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, lançada em 1952, e *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco, datando de 1959.

Várias vezes antes tomadas como objetos de estudo, essas obras foram, contudo, raras vezes tidas como um sintoma, ou quem sabe até como uma aceitação resignada (sobretudo no caso de Ionesco), da crise do pensamento burguês, a que elas não oferecem contestação nem vislumbram saída. À análise que oferecemos aqui, seguir-se-á um contraste entre as duas peças mencionadas e um outro tipo de produção que lhes é mais ou menos contemporânea: o teatro de Aimé Césaire, principalmente no que diz respeito ao seu ciclo de três peças sobre o colonialismo, escrito entre 1963 e 1969.

Não é novidade que *Esperando Godot* e *O rinoceronte* tematizam, numa maior ou menor medida, a ideologia nazifascista: o texto de Ionesco o faz do início ao fim, ainda que alegoricamente, enquanto o drama de Beckett, por mais que aborde a crise da ação num mundo abandonado por Deus, faz ressoar necessariamente a concepção nazista do *Untermensch* no personagem de Lucky, submetido a seu “mestre” Pozzo.

Ora, se nessas duas obras o que resulta – como pretendemos mostrar aqui – é a constatação da impossibilidade de uma ação coletiva capaz de abalar a ordem das coisas, o que esperar da luta antinazista? Se a resposta a essa pergunta for “nada”, não nos resta outra coisa além de nos deixarmos eliminar pelo nazifascismo ou juntar-nos a ele (por esta última colocação, não queremos de modo algum dizer que Beckett ou Ionesco fazem apologia do nazismo. Ao contrário, o que afirmamos é que a resignação observada em suas obras só sinalizaria, a priori, a essas duas vias). Essa tendência niilista decorre precisamente de uma degeneração ideológica, incapaz, no fim das contas, de resolver um problema criado pelo próprio sistema cujas contradições ela exprime no nível simbólico.

Aimé Césaire, por sua vez, em que pese o fato de suas obras não tematizarem diretamente o nazifascismo, graças a uma abordagem anticolonial, historicista e dialética, que vê no nazismo a continuação do neocolonialismo europeu (desta vez, praticado na Europa contra europeus), “não cai jamais” – como afirma Lilian Pestre de Almeida (1982) – “em desespero”. Desespero, no entanto, como pretendemos mostrar aqui, é o que se faz sentir, ainda que em

diferentes níveis, nos textos de Beckett e de Ionesco.

## 2 Estupidamente estupeficientes: niilismo e absurdo como sintomas de uma crise

O ano de 1848 é identificado por vários teóricos, inclusive por Lukács (2011[1955]), como um ano de virada para a filosofia burguesa, que ingressa oficialmente em seu período de decadência. Isso se explica pela derrota das revoluções populares de 1848, das quais sai vitoriosa a burguesia, plenamente constituída a partir daquele momento não apenas como a classe economicamente dominante, mas também como a politicamente hegemônica. É claro que esse processo não se dá de um minuto a outro, mas gradualmente, sobretudo se levarmos em conta que as contradições do capitalismo já se faziam sentir desde o advento desse modo de produção. Na verdade, os efeitos do capitalismo sobre o pensamento filosófico europeu remontam ao século XVI, ainda que naquele momento eles se manifestassem de modo diferente do observado no século XIX.

Assim, como nos mostra Carlos Nelson Coutinho (2016[1973]), se, por um lado, a mudança das relações de trabalho, tendo feito do servo um trabalhador livre, tiveram a vantagem de resgatar do homem a humanidade, ressaltando em suas particularidades a realização de um universal humano, por outro lado, essa suposta liberdade o forçou a vender sua força de trabalho ao único proprietário dos meios de produção, detentor do direito de se apropriar individualmente da riqueza produzida de maneira coletiva. Analogamente, ao mesmo tempo em que, graças à divisão social do trabalho, chega-se a uma forma de cooperação inédita, promotora de um tipo de integração entre culturas jamais vistas, constatamos uma fragmentação do processo produtivo que, além de dissociar trabalhador, trabalho e produção, estabelece uma divisão internacional do trabalho, mais tarde reconfigurada numa divisão imperialista do mundo.

À medida que essas relações se desenvolvem e se tornam mais e mais complexas, a alienação entre homens/mulheres e o produto de seu trabalho atinge um paroxismo que afeta o modo como concebemos a realidade: esta se nos apresenta como autoconstituída, atomizada e inteiramente separada de nós. Em razão dessa separação, não nos vemos mais como seres capazes de intervir na realidade (de intervir nos modos de produção que a estruturam, nas instituições que organizam burocraticamente seu “bom” funcionamento etc.).

Que os sujeitos tomem uma posição contemplativa em relação à realidade social na qual estão inseridos é, segundo Lukács (2000[1965]), tanto o resultado quanto a agravação de um

processo de fetichização proveniente da alienação entre trabalhadores, trabalho e produção. No âmbito do pensamento filosófico e científico, a consequência disso é ou o burocratismo de uma corrente como o positivismo ou o derrotismo e o niilismo observados, por exemplo, no existencialismo. Eis aí armada, portanto, a estrutura ideológica de um tipo específico de organização econômica, social e política da realidade.

A partir dos anos de 1930, vemos uma Europa confrontada com a destruição neocolonial em seu próprio território (CÉSAIRE, 1955); uma Europa desacreditada (e isso desde 1914) de uma falsa ideia de progresso; uma Europa vulnerável às degradações ideológicas resultantes da deformação dos três eixos do pensamento burguês revolucionário, tal qual ele se constituiu até a primeira metade do século XIX: o humanismo, o historicismo e a unidade dialética (COUTINHO, 2016[1973]), todos postos em causa por um individualismo e por uma recusa da transformação dialética da história; uma Europa, em resumo, que faz vir à tona, durante e após as duas guerras mundiais, toda a corrosão que se acumulava em suas entranhas desde, pelo menos, o século XIX.

No centro do impasse, os artistas europeus do pós-guerra partem à procura de formas que não apenas lhes permitam dar conta da desilusão amplamente instalada logo nos primeiros anos do século XX, mas que são a própria configuração estética dessa nova realidade social. O teatro do absurdo corresponde a uma das produções resultantes dessa busca. Tenhamos, contudo, o cuidado de não incorrer numa generalização grosseira dessa corrente dramática, ao negligenciarmos, por exemplo, as particularidades dos diferentes representantes de uma tendência tão vanguardista quanto as que lhe serviram de inspiração (nesse caso, o surrealismo de André Breton e a patafísica de Alfred Jarry).

Com efeito, Eugène Ionesco e Samuel Beckett, malgrado as características que os reúnem, têm abordagens diferentes em relação à inação e ao niilismo que toma conta de suas obras: principalmente o Ionesco de *A cantora careca* (talvez em menor medida o de *O rinoceronte*) não hesita em esposar, de modo quase eufórico, o irracionalismo de seus textos, enquanto são onipresentes na escrita de Beckett o mal-estar e a melancolia sentidos pelos personagens face ao vazio existencial provocado pela impossibilidade de agir. É como se na obra do escritor irlandês se produzisse sempre uma tensão entre a tomada de consciência, única possibilitadora da transformação, e a incapacidade de agir: se a primeira é condição indispensável à mudança, a inação, por sua vez, não permite que se dê o salto necessário para mudar.

## 2.1 O homem na caixa é gato e cachorro ao mesmo tempo: Ionesco e os gozos do irracionalismo

Começemos então nossa análise em sentido inverso ao da ordem cronológica de publicação das obras: primeiro trataremos de *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco, publicada em 1959, e em seguida passaremos a *Esperando Godot*, de 1952, escrita por Samuel Beckett.

*O rinoceronte*, à exceção de *A cantora careca* de 1950, talvez seja a obra mais conhecida de Ionesco, não obstante a opinião de teóricos como Richard Coe (2023), que não a considera nem a mais emblemática nem a mais bem elaborada das peças do dramaturgo franco-romeno. Diferente e, ao mesmo tempo, similar ao que dita o senso comum sobre o estilo de Ionesco – senso comum muito influenciado por textos como a própria *Cantora* e *A aula* –, *O rinoceronte* compartilha com suas predecessoras o mesmo estilo de humor nonsense, que toma emprestado aos discursos científico e filosófico, sobretudo à lógica, frases feitas e fórmulas que se tornam, a um só tempo, ridículas e esvaziadas de conteúdo. Mas, ao contrário de suas obras-irmãs, *O rinoceronte* conta uma história cuja intriga pode ser retraçada e identificada pelo espectador/leitor: os habitantes de uma cidade indeterminada começam a ser vítimas de uma epidemia de “rinocerismo”. De moto abrupto e quase imediato (no espaço de alguns minutos, como nos revela a única cena de metamorfose da peça), eles perdem a forma humana e tornam-se todas e todos, indiscriminadamente, rinocerontes. Ao fim da peça, o único a reter a forma humana, ainda que em aparência, é o protagonista Béranger, que, isolado entre criaturas selvagens, abandona qualquer esperança de resistência (esta nunca havendo, de fato, existido, mesmo se, em determinados momentos, alguns personagens tenham categoricamente recusado a metamorfose) e cogita enfim a possibilidade de tornar-se, ele também, um rinoceronte, até que desiste da ideia e toma a decisão de morrer “homem” – o “último homem”, como ele próprio afirma.

Fazemos questão de destacar a concessão “ainda que em aparência”, empregada acima, porque, ao fim e ao cabo, Béranger deixa de ser plenamente humano antes do fim do último ato. A perda de humanidade, na verdade, talvez preceda o início mesmo da história, que, à primeira vista, poderia ser considerada uma reflexão sobre as consequências dessa perda – sendo a epidemia menos um marcador do fim da humanidade dos personagens do que a consequência de uma existência, há muito, desprovida de caráter humano. Ao reduzir, portanto,

homens e mulheres às suas aparências humanas, cuja perda, uma vez concretizada, acaba não sendo tão grave quanto parece, dado o fato de os personagens mal serem humanos para início de conversa, Ionesco enquadra a ação (ela também, quase inexistente) sob um vazio existencial e social em que cada indivíduo, à mercê do individualismo que substituiu o humanismo de outrora, é uma célula emissora de sons que não significam nada e não podem ser compreendidos por ninguém: “(Bérenger sempre indolente, sem dar mostras de compreender o que se passa, responde tranquilamente a Jean, ao assunto do convite; mexe os lábios; não se ouve o que ele diz[...])” (IONESCO, s.d., não paginado, Ato I, grifos do autor).

Por mais que os personagens se coloquem em diálogo uns com os outros, suas falas não são mais do que a casca das palavras que constituem seus enunciados – prova disso é o entrecruzamento do que dizem os pares Jean/Bérenger e Lógico/Senhor idoso, quase intercambiáveis um com o outro, e produtores de um eco que ironicamente não ressoa na realidade, dada a falta de sentido da linguagem empregada:

JEAN - (*a Bérenger*) As armas da paciência, da cultura, as armas da inteligência. (*Bérenger boceja*) Torne-se um espírito vivo e brilhante. Ponha-se a par das coisas.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) Como se pôr a par?  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Eu tiro duas patas a estes gatos. Quantas ficam a cada um?  
 O SENHOR IDOSO - Isso é complicado.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) Isso é complicado.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Pelo contrário, é simples.  
 O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Talvez seja fácil para você, para mim não.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) Talvez seja fácil para você. Para mim não.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Vejamos, faça um esforço de raciocínio. Aplique-se.  
 JEAN - (*a Bérenger*) Vejamos, faça um esforço de vontade. Aplique-se.  
 O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Não consigo.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) Com franqueza, não consigo.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) É preciso lhe explicar tudo.  
 JEAN - (*a Bérenger*) É preciso lhe explicar tudo. (IONESCO, s.d., não paginado, Ato I)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Todas as citações de *O rinoceronte* aqui apresentadas foram retiradas de uma tradução disponível em domínio público na internet, mas sem tradutores conhecidos (Cf. referências deste texto). O canal que a teria disponibilizado é um site, não mais no ar, chamado “Desvendando Teatro”. Pesquisas na internet nos levam a crer, contudo, que se trata da tradução de Luís de Lima, publicada pela Agir Editora (Rio de Janeiro) em 1962. Como não pudemos verificar essas informações com absoluta certeza, preferimos não as indicar nas citações nem nas referências. Podemos afirmar, entretanto, que, após cotejo com o original, a tradução consultada se prova satisfatória às necessidades deste artigo. Por fim, esclarecemos que, pelo tamanho das citações do texto de Ionesco, preferimos não adicionar em nota os trechos em francês, sob o risco de tornar o artigo ainda mais longo. Convidamos o leitor interessado em comparar tradução e original a consultar a versão em francês deste artigo, publicada no mesmo número deste periódico.



Esse trecho faz parte do quadro único que forma o primeiro ato. Nesse momento da história, somos apresentados ao protagonista Béranger (à sua personalidade, aos seus problemas psicológicos, à sua apatia e indiferença, postos, ao que parece, em oposição com o moralismo conservador de Jean, embora sejam, na verdade, dois lados da mesma moeda) e ao elemento desencadeador da ação dramática: a aparição misteriosa e bizarra de rinocerontes, mamíferos originários da África e da Ásia, no que se pode considerar uma cidadezinha do interior, aparentemente europeia. (Não é à toa que indicamos aqui a origem dos animais; voltaremos a essa questão mais tarde, mas por ora cabe dizer que o tipo de rinoceronte, se asiático ou africano, é objeto de discussão na peça).

No que diz respeito à linguagem dramática, o que Ionesco faz na passagem acima poderia ser classificado como um procedimento comum do teatro, sobretudo em comédias, ainda que encontremos exemplos dos mesmos tipos de composição em tragédias: tratar-se-ia de uma forma possível de discurso equívoco ou ambíguo (“*discourséquivoque*”), segundo a tipologia de Nathalie Fournier (2005). Classe de discursos de duplo sentido, frequentemente, dirigidos a dois personagens diferentes ao mesmo tempo, ainda que um deles (ou, às vezes, os dois) não tenha consciência disso. Molière, na tradição francesa, seria o principal praticante desse tipo de artifício: da cena entre Elmire, o Tartufo e Orgon em *O tartufo* (2013[1664]) à interação entre Don Juan e duas camponesas em *Don Juan* (2013[1665]), muitos são os diferentes exemplos de usos do discurso equívoco na obra daquele grande autor de comédias francês. Nas duas peças citadas, por exemplo, ao menos um personagem, em geral, o enunciador da fala “equívoca” – Elmire no *Tartufo* e o próprio Don Juan na peça homônima – cria mal-entendidos propositais. Ela ou ele manipula a linguagem para (i) alcançar interesses pessoais e imediatos; (ii) revelar, ainda que sub-repticiamente, uma verdade escondida; ou (iii) enganar um personagem enganado, o que faria do mal-entendido criado intencionalmente o meio de resolução de um mal-entendido anterior, mais grave que o outro.

Numa tragédia como *Britannicus*, por exemplo, escrita por Racine (2015[1669]), discípulo de Molière apesar das desavenças, a fala “enganosa” de uma Júnia espionada por Nero durante um encontro com Britannicus, serve a dois objetivos distintos, porém complementares: num primeiro nível, mais superficial, o discurso da personagem se dirige diretamente ao imperador, cujas ordens ela obedece, sabendo-o escondido para ouvir clandestinamente o que dizem um ao outro os dois amantes (numa cena clássica de “*eavesdropping*”, como na tradição anglófona); num segundo nível, este percebido apenas por



Júnia e pelo público, o discurso da personagem, por seu duplo sentido, se dirige, na verdade, a Britannicus, que o teria podido perceber não fosse sua absoluta falta de perspicácia, algo que faz desse herói trágico, homônimo da peça, um personagem quase cômico.

Ora, em *Orinoceronte* ninguém manipula a linguagem como nas peças citadas há pouco porque ninguém a controla, vide o fato de cada interação ser marcada por uma ausência absoluta de intencionalidade. O entrecruzamento de vozes torna-se, assim, inteiramente acidental e aleatório no nível diegético. O que não impede, entretanto, que ele funcione quase como um comentário às réplicas. A justaposição de diálogos tratando de temas diferentes não apenas os torna equivalentes, mas confere um aspecto ridículo – e com razão – aos conselhos de Jean. Desse modo, seguindo-se à pergunta de Béranger, “Como se pôr a par?”, a resposta do Lógico, “Eu tiro duas patas a estes gatos. Quantas ficam a cada um?”, não nos parece mais estúpida do que as recomendações de Jean, centradas numa concepção de indivíduo e de ação individual sintomática da tolice observada no raciocínio do Lógico. Ainda assim, essa associação de falas tem o efeito de banalizar a própria crise ideológica que vimos discutindo, uma crise que afeta a constituição subjetiva do indivíduo – basta observar, por exemplo, a indiferença e o tédio profundos em que Béranger vive afundado. Para ilustrar esse fato, citemos outra passagem do ato primeiro, esta (nos desculpamos com o leitor) consideravelmente mais longa que a anterior:

BÉRENGER - (*a Jean*) Quanto a mim, sinto pouca força para aguentar a vida. Talvez também não tenha muito interesse nisso.  
 O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico, depois de ter refletido bastante*) Assim, logicamente, o meu cão não passa de um gato.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Logicamente sim, mas o contrário também é verdade.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) A solidão pesa-me. E a sociedade também.  
 JEAN - (*a Béranger*) Você se contradiz. É a solidão que pesa ou é a multidão? Você se toma por um pensador e não tem nenhuma lógica.  
 O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) É bonito, a lógica.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Contanto que não se abuse.  
 BÉRENGER - (*a Jean*) Viver é uma coisa anormal.  
 JEAN - Pelo contrário, nada mais natural. E a prova é que toda gente vive.  
 BÉRENGER - Os mortos, são mais numerosos que os vivos. O número deles aumenta e os vivos são raros.  
 JEAN - Os mortos não existem, é caso de dizer!... Ah, ah... (gargalhadas) E esses também lhe pesam? Como é que podem pesar coisas que não existem?  
 BÉRENGER - Pergunto a mim mesmo se existem ou não!  
 JEAN - (*a Béranger*) Você não existe, meu caro, você não pensa! Pense e você existirá.  
 O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Um outro silogismo: todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato.

O SENHOR IDOSO - E que tem quatro patas. É verdade, eu tenho um gato que se chama Sócrates.  
O LÓGICO - Está vendo?  
JEAN - (*a Bérenger*) Você no fundo é um farsante, um mentiroso. Você diz que a vida não lhe interessa, no entanto, há alguém que lhe interessa!  
BÉRENGER - Quem?  
JEAN - Sua coleguinha de escritório que acaba de passar. Você está apaixonado!  
O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Assim Sócrates era um gato!  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Como a lógica acaba de nos revelar.  
JEAN - (*a Bérenger*) Você não queria ser visto por ela no estado deplorável em que se encontra. (*gesto de Bérenger*) Isso prova, que nem tudo lhe é indiferente. Mas como quer você que Daisy se interesse por um bêbado?  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Voltemos aos gatos.  
O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Estou ouvindo.  
BÉRENGER - (*a Jean*) De qualquer modo me parece que ela já tem alguém em vista.  
JEAN - (*a Bérenger*) Quem é?  
BÉRENGER - Dudard. Um colega de escritório: licenciado em direito, jurista, grande futuro na casa e também no coração de Daisy; não posso rivalizar com ele.  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) O gato Isidoro tem quatro patas  
O SENHOR IDOSO - Como é que você sabe?  
O LÓGICO - Por hipótese.  
BÉRENGER - (*a Jean*) Ele é muito bem visto pelo chefe. Eu como não estudei não tenho futuro; logo, com ela não tenho chance.  
O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Ah! Por hipótese!  
JEAN - (*a Bérenger*) E você vai renunciar assim sem mais nem menos?..  
BÉRENGER - (*a Jean*) Que poderia eu fazer?  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Pricot também tem quatro patas. Quantas patas terão Fricot e Isidoro?  
O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico*) Em conjunto ou separadamente?  
JEAN - (*a Bérenger*) A vida é uma luta e quem não combate é covarde!  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Em conjunto ou separadamente, depende.  
BÉRENGER - (*a Jean*) Que é que você quer? Eu estou desarmado.  
JEAN - Arme-se, meu caro, arme-se.  
O SENHOR IDOSO - (*ao Lógico, depois de ter refletido com sofrimento*) Oito, oito patas.  
O LÓGICO - A lógica leva ao cálculo mental.  
O SENHOR IDOSO - Ela tem muitas facetas!  
BÉRENGER - (*a Jean*) E onde encontrar as armas?  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) A lógica não tem limites!  
JEAN - (*a Bérenger*)... Em você mesmo, pela sua vontade.  
BÉRENGER - (*a Jean*) Que armas?  
O LÓGICO - (*ao Senhor Idoso*) Você vai ver... (IONESCO, s.d., não paginado, Ato I)

É sabido que a mitologia greco-romana explica o fenômeno do eco como sendo a consequência do apagamento do “eu”, em benefício de um outro: nas *Metamorfoses* de Ovídio (2023[século I]), Eco se anula psíquica e corporalmente após a rejeição de Narciso, que, por

reconhecer apenas em si o valor de uma subjetividade, não reconhece na ninfa um semelhante. Ainda que no trecho imediatamente acima, ao contrário da passagem que o precede, não se trate de um eco direto, as réplicas sucessivas, ora do Senhor idoso, ora do Lógico, que se seguem às constatações de Béranger (constatações, se não desesperadas, já que indolentemente indiferentes, ao menos, desesperadoras), remetem diretamente e de maneira irônica, aos discursos do protagonista, fazendo-lhe eco. Quando Béranger afirma ter “pouca força para aguentar a vida”, o comentário seguinte, “Assim, logicamente, o meu cão não passa de um gato”, suscita duas questões importantes: em primeiro lugar, a distinção de significantes não aponta para uma distinção de referentes. Na verdade, poderíamos até aventar a hipótese de que a diferença entre “gato” e “cachorro” existe apenas no plano da linguagem – e, mesmo nesse caso, ela é questionável, dado o caráter intercambiável das palavras. A distinção entre “gato” e “cachorro” não passa, portanto, de uma distinção formal, completamente esvaziada de sentido e incapaz de corresponder a qualquer objeto na realidade. Opera-se na obra de Ionesco nada mais nada menos que um curto-circuito entre linguagem e realidade. Um curto-circuito para além de um problema de representação ou de um fracasso da *mimesis*: não se trata da incapacidade da linguagem e do raciocínio de dar conta do mundo real, mas sim de uma percepção do mundo real como representação languageira.

Essa constatação nos leva à segunda questão: a anulação da existência do cachorro e do gato, confundidas uma com a outra, nos leva a encarar a existência humana, igualada à existência animal (uma vez que a fala do Lógico é disposta na cena à guisa de resposta à fala de Béranger), como sendo tão inexistente quanto as existências dos outros dois seres. Precisamente por isso afirmávamos acima que a transformação em rinoceronte não passa de uma metamorfose *aparente* (nos dois sentidos do adjetivo): (i) restrita ao nível da aparência e (ii) impossível de ser classificada como uma verdadeira metamorfose, no sentido estrito do termo, já que, muito antes da transformação, o homem já não era mais humano.

Determinada linha empobrecida e simplista do pensamento pós-moderno, indo de encontro a linhas mais sofisticadas, tende a atribuir ao Iluminismo as origens da ideologia nazifascista. Terry Eagleton (2011[1996]), ironizando essa concepção da evolução histórica, considera-a mais teleológica do que ela própria afirma ser o materialismo histórico dialético. Numa primeira leitura de *O rinoceronte*, poderíamos ser tentados a estabelecer essa mesma relação entre razão (aqui, a razão iluminista) e a selvageria nazista. Não por acaso, a cena de abertura traça um paralelo entre Béranger/Jean e o Lógico/Senhor idoso. Não por acaso

tampouco, a cena final, representando o momento em que a cidade ficcional se encontra inteiramente tomada pela ameaça “rinocerista”, remete-nos à cena do início.

O elemento que melhor nos permite construir um argumento favorável à relação causal percebida entre “razão” > “fascismo” é a menção feita por Jean ao sujeito cartesiano: “Você não existe, meu caro, você não pensa! Pense e você existirá”. J. M. Bernstein (1984) identifica na obra de René Descartes, cuja produção literária o teórico estadunidense encara como precursora do gênero romanesco, os sinais de uma separação entre sujeito e mundo exterior, sintetizada pela máxima “Penso, logo existo”. Bernstein afirma que Descartes vê o “eu” como entidade absoluta, anterior a qualquer verdade, que ela (a entidade “eu”) é a única capaz de determinar. A filosofia cartesiana se configuraria, pois, como uma resposta às contradições impostas pelo capitalismo a uma certa concepção de razão e de sujeito; crise que ela pretende superar. É evidente que, por mais que Descartes reitere a existência *a priori* da consciência do sujeito – uma existência, segundo ele, ontológica e geradora do mundo exterior –, sua filosofia e seu modo de conceber a relação entre “eu” e “mundo” são necessariamente condicionados por certo tipo de configuração social; um tipo marcado por aquilo a que aludíramos acima: a dissociação progressiva entre indivíduo e realidade social, consequência de uma organização econômica que, ao fragmentar o processo de produção (porque permite a apropriação privada das riquezas geradas pelo trabalho assalariado), tende, por um lado, a escamotear as relações de trabalho necessárias à produção de qualquer mercadoria e, por outro lado, a arrancar do indivíduo sua noção de subjetividade e de humanidade. Descartes, ao tentar recuperar essa humanidade, corrobora a separação entre sujeito e sociedade.

Da mesma forma, *O rinoceronte* suscita questões similares, desta vez, num momento histórico em que a filosofia não apenas revela as contradições inerentes ao capitalismo, mas é posta em causa pela crise ideológica brevemente explicada no início deste artigo. A alienação implícita no discurso de Jean – emprestada de Descartes, ainda que deformada e ironizada, tornando-se autorreflexiva – faz ecoar, mais uma vez, a alienação manifesta por Béranger em todas as suas falas. Resultado dessa alienação é a redução da linguagem à sua forma estéril e (perdoem-nos o anglicismo) *nonsensical*, que compartilha, no entanto, do mesmo status do discurso científico parodiado por Ionesco.

Assim, não está em questão aqui retrazar uma linha direta entre a “razão humanista”, ou a filosofia do Iluminismo (revolucionária apesar das contradições burguesas), e o nazifascismo. Este, como afirma Walter Benjamin (1993[1940]), não é uma exceção no interior do modo de

organização político-econômico capitalista, mas a conduta necessária para garantir à burguesia a preservação de seu domínio – daí a constatação benjaminiana de que romper, à maneira revolucionária, com o estado de exceção contínuo em que nos encontramos corresponderia ao verdadeiro “estado de emergência”. Por esse motivo, o regime nazifascista só pode obter adeptos na classe trabalhadora em decorrência da dilaceração da subjetividade humana provocada pelo liberalismo – e hoje pelo neoliberalismo. Nesse sentido, o monólogo final de Béranger, encerrando o terceiro e último ato, remonta aos diálogos do primeiro:

Ninguém me pode ajudar a encontrá-la, pois já ninguém existe. (*Novamente barridos, corridas desenfreadas, nuvens de poeira*) Não os quero ouvir mais. Vou pôr algodão nos ouvidos. (*Põe algodão nos ouvidos e fala a si mesmo, no espelho*) Não há outra solução: tenho que convencê-los. Mas de quê? E o retorno à forma anterior, será possível? Será? Isso seria um trabalho de Hércules, acima das minhas forças. Primeiramente para poder convencer, é preciso falar com eles. Para falar com eles é preciso que eu aprenda a língua deles. Ou que eles aprendam a minha? Mas que língua é que eu falo? Qual é a minha língua? Isto será francês? É bem possível que seja francês. Mas o que é francês? Podemos chamar a isto francês, tanto faz, ninguém pode provar o contrário... Eu sou o único a falar esta língua. Que é que eu estou dizendo? Será que eu me compreendo, será que eu me compreendo?(IUNESCO, s.d., não paginado, Ato III, grifos do autor).

É sintomático que a única solução encontrada por Béranger (que, ao fim da história, vive como o último ser a ver preservada sua forma humana, mas nem por isso menos isolado e solitário do que no início da peça) para combater a epidemia de “rinocerismo” seja o diálogo – uma solução, a bem da verdade, fracassada e abandonada assim que encontrada. Na peça, frequentemente se assinalam, seja pelas indicações cênicas, seja por comentários dos próprios personagens, os sons emitidos pelas bestas feras, de modo a serem contrastados com a linguagem humana. Como podemos constatar, entretanto, a linguagem humana, qualquer que seja a língua em que ela se manifesta (na peça de Ionesco, o francês), já não garantia a comunicação mesmo antes das metamorfoses. Conferir a ela, portanto, o poder de “freio de emergência” ou de resistência ao fascismo denota uma profunda incompreensão do funcionamento da sociedade produtora daquele regime político.

Por fim, a última recusa de Béranger – “Muito bem! Tanto pior! Eu me defenderei contra todo o mundo! Minha carabina, minha carabina! (*Volta-se de frente para a parede do fundo onde estão as cabeças dos rinocerontes, sempre gritando*)” – deixa inevitavelmente subentendido o fracasso do protagonista, já que, de um lado, ele resiste não porque deseja vencer os rinocerontes, mas porque não quer se transformar em um deles; e de outro, ainda que Béranger alegasse poder combater a epidemia por meio do seu discurso, a ação individual, desorganizada

e apolítica, seria completamente impotente face ao regime “rinocerista”. O eco emitido pelo monólogo do protagonista tem mais a ver com o abandono, quem sabe até com a recusa da ação, do que com a oposição à epidemia. Esta, ao fim da história, torna-se irresolutamente inevitável. Béranger, incapaz de superar sua condição de indivíduo fetichizado, condenado à contemplação passiva, não pode nada contra uma organização que aparece diante de seus olhos como atomizada, autoconstituída e inelutável – tão fetichizada, em resumo, quanto o protagonista.

Se não se pode fazer mais do que contemplar o mundo exterior (as instituições, o estado, os modos de organização social), o uso que fazemos dele (da linguagem, da burocracia, das ciências etc.) deve necessariamente se limitar ao nível da aparência, donde a incapacidade de todos os personagens de *O rinoceronte* de apreender as coisas para além da superfície: as palavras não passam de significantes; os humanos não passam de um corpo humano. Ora, se para Descartes, a consciência e o intelecto de um sujeito são fundadores da realidade, o que resta quando nem a consciência nem o intelecto existem mais? É essa a pergunta que *O rinoceronte* parece nos colocar. A resposta? Não resta mais realidade; resta apenas morrer.

## 2.2 O chapéu pensa, logo não existo: Beckett e a melancolia do sujeito fetichizado

Sete anos antes da publicação de *O rinoceronte*, Beckett já tinha enfrentado problemas similares, sob formulações distintas, em *Esperando Godot*. Para o irlandês, não se trata de questões estritamente formais no que diz respeito ao uso da linguagem ou ao raciocínio lógico (ou, pelo menos, não exclusivamente). A crise ideológica se faz presente, é claro, em *Esperando Godot*, se bem que com a função de impedir a ação dramática e política num contexto tanto mais trágico quanto maior a consciência dos personagens sobre a necessidade de agir.

Se em sua obra Ionesco faz uso de uma estética cômica – ou até farsesca em certos momentos –, nem por isso essa mesma estética vai ao encontro de uma característica típica das comédias em geral: um questionamento de determinada ordem dominante, o qual, entre outras coisas, opera uma inversão dos papéis sociais. No caso do teatro de Beckett, não se constata tampouco traços de subversão, ainda que o elemento cômico sirva de forma a um fundo que, ao tirar proveito das ligações possíveis entre os registros da tragédia e da comédia (frequentemente, misturados um ao outro), leva o ridículo ao extremo, até que dele se possa extrair o que há de mais trágico: em *Esperando Godot*, o vazio de uma vida humana desprovida

de tudo o que a torna verdadeiramente (essencialmente) humana – mas um vazio de cuja existência tem-se plena consciência, ainda que não se lhe encontre saída. Eis aí a tragicidade beckettiana.

O tempo é um dos temas mais importantes da peça de Beckett – muito mais que a linguagem, por exemplo. Ele está presente desde o título, cuja formulação em francês é intencionalmente incompleta, deixada em suspenso. “Esperando” é uma tradução literal da construção gerundiva “*Enattendant*”. Esta, no entanto, ao contrário da forma portuguesa, não deve existir como oração principal, mas sim estar submetida a outra, com a qual ela estabelece relação de simultaneidade. Na frase “*Enattendant Godot, j’aigrimpé à l’arbre*” (“Esperando Godot, eu subi na árvore”), por exemplo, a oração principal, “*j’aigrimpé à l’arbre*”, marca a temporalidade da ação, à qual vem se complementar a subordinada “*Enattendant*”, que, por si só, indica apenas uma continuidade temporal, sem começo nem fim sem tempo preciso. Quando a subordinada gerundiva, por falta de outra oração, ganha status de principal, como se observa no título, fica sugerida uma suspensão num tempo infinito (quase como se estivéssemos, na verdade, acima do tempo) em que a história, “*avec et sans la grande hache*”<sup>2</sup>, não existe.

A falta de frase principal é, aliás, aludida desde o início da peça pelos próprios protagonistas, Vladimir e Estragon:

VLADIMIR -[...] E o que fazemos agora?  
ESTRAGON - Esperamos.  
VLADIMIR - Sei, mas enquanto esperamos?  
ESTRAGON - E se a gente se enforcasse?  
VLADIMIR - Um jeito de ter uma ereção.  
ESTRAGON - (*excitado*) Uma ereção?  
VLADIMIR - Com tudo que se segue. Onde cair, a mandrágora brota. É por isso que a raiz grita, quando arrancada. Você não sabia?  
ESTRAGON - À força sem demora! (BECKETT, 2005[1952], não paginado).

A pergunta feita por Vladimir logo no início do diálogo tem um valor autorreflexivo, uma vez que põe em jogo a essência do gênero dramático. Seria possível até levantar a hipótese de que é no

---

<sup>2</sup>Referência a Georges Perec em *W ou le souvenir d'enfance* (*W ou a lembrança da infância*). Paris: Gallimard, 2007[1975]. O autor faz um jogo de palavras em que “*hache*” pode ser compreendida tanto como a letra H quanto como a palavra francesa para “machado”. A História com sua “*grande hache*”, portanto, ou “com H maiúsculo”, é a que decepa muitas vezes a história dos que historicamente não puderam contá-la. A frase de Perec, nesse sentido, vem se complementar às considerações de Benjamin (1993[1940]) sobre a necessidade de “escovar a história a contrapelo”, de modo a fazer figurarem nela os vencidos.



vazio<sup>3</sup> deixado pela frase principal omitida do título que a ação dramática deveria se situar: Esperando Godot... [*cuethe drama*]. Do que se insere no interior dos colchetes depende ou a continuação do drama enquanto forma, ou o seu fim. O fato de Estragon responder à pergunta de Vladimir, “E o que fazemos agora?”, de modo tautológico, afirmando a afirmação subentendida na própria pergunta, “Esperamos”, só contribui para reforçar a circularidade e a falta de perspectiva dos protagonistas: eles esperam porque esperam e, ao esperarem, continuam esperando.

A interrupção da circularidade se segue à repetição da pergunta, quando Estragon, ao responder a Vladimir, sugere, com insegurança, que ambos ponham fim às suas vidas: “VLADIMIR - Sim, mas enquanto esperamos? / ESTRAGON - E se a gente se enforcasse?”. Mais uma vez, a forma dramática aparece como impossibilidade, já que a morte, por mais inelutável que seja, funciona nas tragédias como realização de um destino forjado nas ações de heróis e heroínas trágicos. Tais ações podem ser não-verbais ou verbais, e, se deste segundo tipo, constituídas e conjuradas por atos de fala (como em *Fedra*, por exemplo). Ora, em *Esperando Godot*, a morte não é nem inevitável nem evitável: ao lhe serem absolutamente indiferentes, os protagonistas a veem menos como possibilidade de pôr fim às suas vidas – para repetir o que dizíamos há pouco – do que como artifício capaz de libertá-los do tédio a que estão sujeitos; libertá-los do tempo eterno e sem H/história em que estão presos, já que ela os concede a única forma de gozo que lhes daria prova de humanidade: “VLADIMIR - Um jeito de ter uma ereção. / ESTRAGON - Uma ereção? / VLADIMIR - Com tudo que se segue [...]”. Esse gozo é, no entanto, involuntário, já que a ejaculação (o “tudo que se segue” à ereção<sup>4</sup>) é necessariamente instintiva e mecânica. Na cena, a excitação necessária a provocá-la seria produzida independentemente da consciência e da vontade dos personagens – nada mais que o efeito colateral do enforcamento. Um efeito que Estragon e Vladimir não sentiriam e do qual sequer gozariam.

Do pó ao pó, não fosse o crescimento das mandrágoras, segunda prova da humanidade dos amigos: mortos, eles remontariam às origens da espécie e se tornariam, quer queiram quer não, cultivadores, enfim sujeitos cujas existências são dignas de dramatização, já que

<sup>3</sup> Um vazio do entre-tempo, já que ele baliza o início da espera, eterna na peça e, portanto, desprovida de início, e seu fim, aquilo em que ela desemboca, isto é, o nada.

<sup>4</sup> No texto em francês, Beckett prefere à tecnicidade de um termo como “*érection*” a vulgaridade da gíria “*bander*”, que poderia ser traduzida como “ficar duro”. A escolha do vulgarismo ressalta ainda mais a humanidade e consequente animalidade do ato.

conectadas, de algum modo, a uma dimensão da essência humana (nós, humanos, seres dotados de *cultus*, porque cultivamos e somos cultivados).

Mas o diálogo citado acima não é a única evidência na peça de um tempo eterno e a-histórico. Sempre recorrendo à fonte de uma tradição clássica (frequentemente, para ironizá-la), Beckett remete a Aristóteles e às prescrições do classicismo francês para produzir um efeito temporal (ou melhor, anti-temporal) de redundância, que impede a continuidade do drama, ao minar a obra de sua “unidade de ação”. Esta, categoria desenvolvida pelo filósofo grego em sua *Poética*, pode ser explicada da seguinte forma:

[...] pois, tendo composto a *Odisseia*, [Homero] não descreveu em versos o conjunto de tudo o que ocorreu a Ulisses, como o ferimento que sofreu nas encostas do Parnaso ou a loucura que simulou quando os gregos se reuniam; pois o fato de se realizar um desses dois eventos não era determinante, por necessidade ou verossimilhança, para a manifestação do outro – como dizemos, Homero compôs a *Odisseia* em torno de uma ação una, e de igual modo a *Iliada* (ARISTÓTELES, 2015[335 a.C.], Seção 8, p. 95).

Vemos assim que, para Aristóteles, a unidade de ação corresponde à representação total de uma ação, que, para se cumprir, depende da representação ordenada e verossímil dos eventos que a compõem. A vida de um mesmo personagem não constitui necessariamente uma unidade de ação, visto que ela pode ser integrada por uma multiplicidade de ações distintas, como é o caso das vidas de Ulisses e de Aquiles, que não são narradas em sua integralidade nem na *Odisseia* nem na *Iliada*. As subjetividades desses dois heróis, no entanto, ressoando plenamente no mundo que os circunda, faz com que suas ações, apreendidas globalmente, encerrem em si mesmas a totalidade de suas existências e, por conseguinte, de suas vidas, não concebidas sob um ponto de vista individual, mas como algo que reflete o destino de uma comunidade inteira.

A transgressão da unidade de ação em Beckett reside, acima de tudo, na forma como a peça é organizada. Dividida em dois atos, *Esperando Godot* cria para seus personagens uma situação de impasse, que, muitas vezes antes discutida, vale a pena ser lembrada aqui. De modo intencionalmente irônico, cada ato abarca um período de vinte e quatro horas, desenroladas num mesmo espaço: se tomados individualmente, os atos parecem obedecer aos princípios da unidade de tempo e de lugar prescrita pelo classicismo francês. A totalidade temporal e espacial formada pelas duas partes não se traduz, contudo, em unidade de ação, tal qual a define Aristóteles, já que a história beckettiana, reunidos os dois atos, não tem começo,

nem meio, nem fim. Na abertura da segunda parte, vemo-nos – leitores/espectadores e personagens – no mesmo ponto em que nos encontrávamos ao fim da parte anterior, ponto do qual não nos mexêramos desde o primeiro levantar das cortinas. Essa qualidade estática e circular se torna ainda mais aguda pela ausência de divisão em cenas – a ação, embora inexistente, é contínua no interior dos atos –, com as únicas mudanças ocorridas ao longo da representação sendo percebidas apenas – e, mesmo assim, de forma muito sutil – no nível do cenário e da aparência dos personagens.

Assim, se em *O rinoceronte* são os diálogos que entravam a progressão dramática, pois impedem os personagens de atribuir sentido à sua realidade e servem de obstáculo à comunicação, assim como às ações individuais, em *Esperando Godot* é a desconexão entre sujeito e tempo diegético, derivada de uma desconexão entre sujeito e tempo histórico, que impede a concretização dos acontecimentos, os quais, apenas aguardados, não podem jamais vir *a acontecer*. A suspensão do tempo sugerida pelo título é, portanto, dupla: os personagens estão em constante estado de espera e, além disso, parados, cristalizados num tempo monótono e monotônico, que não avança; em que os eventos que o compõem não têm relação alguma uns com os outros. A construção do título, despida de frase principal, como discutido acima, é, pois, tão intransitiva quanto o tempo desistoricizado em que os personagens (e, conseqüentemente, o público) *estão*, mas do qual não *são*: com efeito, essa distinção de verbos é uma que, embora não exista em francês, faz todo sentido para nós, leitores/espectadores brasileiros, falantes de português. Ora, se estamos aqui, sem sermos daqui, é possível que a realidade exterior que nos circunda nos interesse e nos importe consideravelmente menos do que nos importaria se nutríssemos por ela algum sentimento de pertencimento.

Na peça de Beckett, a impossibilidade de pertencer a um tempo e a um lugar é produto da alienação vivida pelos personagens. Para o marxismo, o homem se constitui como um ser histórico a partir do momento em que se põe em relação com a natureza, para modificá-la por meio do trabalho. Este, que nos situa no tempo, funda-se na ocupação e na modificação dos espaços. É bastante óbvio, portanto, que a maneira como organizamos o trabalho tem um impacto em nossas relações espaço-temporais. Quando, sob uma forma capitalista de organização da produção, a conexão entre os sujeitos e os espaços que habitam (as terras em que e de que cultivam) fica subsumida à lógica da propriedade privada, a relação entre sujeito/espaço só pode se configurar como uma relação de alienação. Desta alienação espacial decorre, igualmente, uma alienação histórica, uma vez que um indivíduo exposto a sucessivos

processos de fetichização corre o risco de não se ver como parte integrante de uma totalidade mais ampla, suscetível de ser transformada por ele, mas sim como um – dentre vários outros – átomos independentes flutuando acima de uma realidade impossível de ser afetada e que não se pode apreender mais do que superficialmente. Dar-se conta dessa alienação sem tornar-se consciente de sua capacidade de modificá-la, eis um bom resumo da tragicidade vivida pelos personagens de *Esperando Godot*.

A esse respeito, é importante analisar em que medida a relação dos protagonistas com o espaço ao redor e com os objetos que lhes são exteriores, incluindo suas roupas, caminha de mãos dadas com a desistoricização posta em jogo na peça, de modo a se tornarem sintomas da fetichização sofrida pelos personagens. Examinemos de perto os trechos abaixo, consistindo nas didascálias que, respectivamente, abrem o primeiro e o segundo atos:

Primeiro ato

Estrada no campo. Árvore. Entardecer.

Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez.

Entra Vladimir (BECKETT, 2005[1952], p. 7).

Segundo ato

Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.

Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas.

Chapéu de Lucky no mesmo lugar.

Algumas folhas na árvore.

Entra Vladimir, com vivacidade. Para e observa longamente a árvore. Em seguida, num repente, põe-se a cruzar o palco, frenético, em todas as direções. Para mais uma vez em frente às botas, abaixa-se, toma um dos pés, examina-o, cheira-o, recoloca-o cuidadosamente em seu lugar. Retoma o vaivémagitado[...] (BECKETT, 2005[1952], não paginado).

O que se observa de um ato a outro é, em primeiro lugar, a similaridade das descrições, de resto, bastante evidente, já que ambos os atos supostamente se passam no mesmo local, guardadas certas diferenças de detalhes. Estas, restritas ao cenário, são, à primeira vista, chocantes, sobretudo no que concerne à árvore, que mencionada desde o início do primeiro ato, chama a atenção dos personagens precisamente por sua falta de folhas: “VLADIMIR -Um chorão, eu acho. / ESTRAGON- E as folhas? / VLADIMIR - Deve estar morto. / ESTRAGON - Chega de choro”. (BECKETT, 2005[1952], não paginado). A referência ao “chorão”, outra denominação para um tipo de salgueiro (ou “*saule*”, em francês), remonta a clássicos do teatro, como *Hamlet*, de Shakespeare, e *Interior (Intérieur)*, de Maeterlinck, em que a árvore tem função de presságio

da morte. Aqui, no entanto, desprovido de sua grandiosidade, tanto física quanto simbólica, o salgueiro é equivalente a um arbusto, ou arbúsculo: “ESTRAGON- Para mim, parece mais um arbusto. / VLADIMIR - Um arbúsculo. / ESTRAGON - Um arbusto” (não paginado). Nessa troca, a ironia não reside unicamente na diferença de porte das plantas, com o salgueiro podendo chegar a vinte metros, enquanto um arbusto não passa de seis ou sete, mas na necessidade de distinguir entre dois objetos, o arbusto e o arbúsculo, praticamente iguais. A equivalência é o que nos permite nos questionar sobre a unidade de lugar da peça. O fato de, no dia seguinte, a árvore estar, na tradução brasileira, com “algumas folhas” e, no original francês, “*couvert de feuilles*”, se choca com a informação de que a ação se passa no “mesmo lugar”, principalmente porque os dois personagens se perguntam constantemente se se encontram no local certo; se não teriam talvez se enganado e faltado ao compromisso.

O trecho destacado acima nos permite melhor compreender o processo de fetichização sofrido pelos protagonistas. As indicações cênicas nos informam que as roupas são componentes essenciais do cenário e da atuação no palco: no segundo ato, por exemplo, faz-se caso dos sapatos e do chapéu abandonados na véspera, enquanto no ato anterior, Estragon trava uma batalha com seu sapato, que ele não consegue tirar do pé, tão apertado o sente. O que é, no entanto, mais importante não é a menção às roupas em si, mas a relação que os personagens estabelecem com elas; o modo, em suma, como eles as manipulam e fazem delas uma extensão, ainda que estranha e estrangeira, de seus próprios corpos. Os chapéus-coco, como se sabe, tornaram-se símbolo da peça – onde quer que ela seja montada, a caracterização dos personagens, à exceção de alguns detalhes, é sempre a mesma, incluindo os chapéus. Esses acessórios – cujo modelo Beckett faz questão de explicitar numa nota de rodapé –, não por acaso, exercem uma função significativa ao longo do texto, na medida em que os personagens, como provam as didascálias do segundo ato, estão sempre à procura de alguma coisa no interior de seus sapatos e chapéus. Leiamos abaixo parte de um diálogo em que essa procura se dá pela primeira vez:

VLADIMIR - Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo*) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (*busca a palavra*) apavorado. (*Enfático*) A-PA-VO-RA-DO. (*Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar*) Essa agora! (*Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo*) Enfim... (*Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina seu interior com o olhar, vasculha-a com a mão, sacode-a, procura*

*ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente) E então?*

ESTRAGON - Nada.

VLADIMIR - Deixe ver.

ESTRAGON - Não há nada para ver.

VLADIMIR - Tente calçar de novo.

ESTRAGON - (*tendo examinado o pé*) Vou deixar tomando um ar...

VLADIMIR - Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, bate nele, sopra no interior, torna a vesti-lo*) Alarmante, isto está ficando alarmante. (*Silêncio. Estragon mexe o pé, separando os dedos para que respirem melhor*) Um dos ladrões foi salvo. (*Pausa*) É uma estatística razoável. (*Pausa*) Gogô? (BECKETT, [2005]1952, não paginado, grifos do autor)

Que há uma correspondência entre roupas e partes do corpo é bastante evidente ao longo de toda a peça – ainda mais evidente quando, em algumas ocasiões, Pozzo diz ser preciso ora entregar a Lucky seu chapéu, ora retirá-lo de sua cabeça, para que o personagem, respectivamente, comece a e cesse de pensar (BECKETT, 2005[1952], não paginado, Ato I). O ato recorrente de retirar-se as roupas, para em seguida vesti-las mais uma vez, sempre buscando algo em seu interior, sugere, a um só tempo, uma dissociação entre indivíduo e corpo, assim como uma necessidade de restaurar, por meio de uma associação entre “eu” e coisa, essa unidade perdida.

Expliquemos melhor essas relações simultâneas de associação e dissociação, tendo em mente o fato de que, embora pareçam opostas e até dicotômicas, elas não são mais do que dois lados do mesmo fenômeno. Com efeito, a necessidade de restauração decorre da dissociação anterior, ainda que a tentativa de (re)associação, afetada como está pela desintegração do “eu”, não possa se constituir tampouco como nada além de uma etapa dissociada; uma etapa em que a confusão entre sujeito e coisa leva à subsunção do primeiro à segunda. Assim, os personagens podem tentar à vontade restabelecer sua subjetividade, eles não conseguirão fazê-lo. Nesse sentido, o comentário final de Vladimir, “Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés”, dando, como sempre, sinais de uma autorreflexividade típica à peça, funciona em dois níveis distintos: ele fornece uma crítica à ação de Estragon, com Didi atuando quase como o coro dessa anti-tragédia trágica, ao mesmo tempo que ironiza a alienação do próprio Vladimir, condenado a repetir mecânica e inconscientemente os gestos de uma existência cuja subjetividade encontra-se irreparavelmente rachada.

Os personagens, porque não se identificam com seus corpos, não se identificam uns com os outros. Retornando mais uma vez ao mito de Eco, o que se vê em *Esperando Godot* é o

Narciso às avessas: não aquele que não reconhece o outro porque só reconhece a si mesmo, mas aquele que não reconhece o outro porque sequer se reconhece a si. A existência dos personagens, incluindo seus corpos, é percebida como tão fragmentada quanto a realidade que os circunda. Incapazes, pois, de se conceber como uma totalidade, a um só tempo, subjetiva e objetiva, os protagonistas recorrem a apêndices reificados, às vezes, mais vivos que suas próprias vidas, para encontrar as partes que lhes “faltam”. E, de fato, em certos momentos, os apêndices são mais reais que os personagens: a presença dos objetos no início do segundo ato, assombrada pelo vazio deixado por aquele que os vestia (“Botas de Estragon no centro, à frente, saltos colados, pontas separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar”), é a única atestação não apenas da realidade dos personagens, mas da realidade do lugar em que se passa a ação, posta em dúvida o tempo todo pelos dois amigos e pelas indicações cênicas, como vimos há pouco.

A Europa da primeira metade do século XX conheceu o fascismo e o genocídio, desta vez, não do lado de quem empunha a arma (como se acostumara), mas do lado do alvo, espécie de franco-atiradora de si mesma. A destruição trazida pela Segunda Guerra Mundial contribuiu para tornar ainda mais aguda a desilusão que o irracionalismo e o positivismo decorrentes da crise da filosofia burguesa alimentavam desde, pelo menos, o século XIX. As artes, mesmo as mais vanguardistas e transgressivas, embora tenham o potencial de questionar tais circunstâncias, podem igualmente refleti-las, tornando-se assim a manifestação estética e ética da crise. O teatro do absurdo, aqui representado por *O rinoceronte* e por *Esperando Godot*, justamente por esposar o niilismo sintomático da desintegração do pensamento e da subjetividade burguesa, transgride formalmente as convenções do drama clássico e burguês, mas não pode evitar de cair nas armadilhas ideológicas do sistema que ele diz odiar. Isso é verdade sobretudo no caso de Ionesco, cuja subversão no nível da forma não se traduz no nível do sentido, por vezes incorrendo em posturas reacionárias. Beckett, por sua vez, embora não abandone o fatalismo niilista – num tipo de “realismo capitalista” *avant la lettre* (que nos desculpem o anacronismo) – é capaz de questioná-lo de modo mais sofisticado, ao tematizar o lado trágico da inação política e de não fazer dele tábula rasa.

Entre as formas estéticas e sociais não se espera uma relação de determinação. O que se estabelece entre ambas é, ao contrário, um condicionamento. Por isso, numa determinada época histórica, diferentes configurações artísticas de um mesmo gênero convivem juntas, pondo-se em questão umas às outras. Contemporâneo à corrente vanguardista do absurdo é o



teatro de Aimé Césaire, que mesmo não lidando exatamente com os temas encontrados em Lonesco e em Beckett, traz à baila problemáticas políticas compartilhadas pelos dois autores europeus.

### 3 Césaire e o canto da liberdade

Para começar esta seção, retomamos Lonesco, com o objetivo não de continuar nosso estudo do texto do dramaturgo franco-romano, mas de empreender a transição que nos levará a tratar do que mais nos interessa a partir de agora: a análise de uma produção teatral, contemporânea ao absurdo, que consideramos radicalmente transgressiva, já que não visa às subversões formal e genérica como fins em si mesmas. Trata-se da produção dramatúrgica de Aimé Césaire, cujo ciclo sobre o colonialismo será posto em foco nesta conclusão.

Na seção dedicada ao estudo de *O rinoceronte*, fizemos rápida menção ao fato de os personagens de Lonesco iniciarem um debate sobre a origem dos imensos mamíferos que dão nome à peça. Sem comentar em detalhes o episódio, limitamo-nos a dizer que voltaríamos a ele posteriormente. Pois é chegado o momento de fazê-lo.

O debate em que se lançam os personagens tem que ver com a possibilidade de os rinocerontes serem africanos ou asiáticos. Para provar uma ou outra suposição, as *dramatis personæ* se agarram à quantidade de chifres das estranhas aparições. Enquanto uns afirmam que os rinocerontes são africanos porque têm dois chifres, outros dizem tratar-se da subespécie asiática, que só tem um. Não importa o que alegam os personagens, a polêmica não deixa de ser mais uma expressão da falta de lógica onipresente na peça: “O rinoceronte da Ásia tem um corno, o rinoceronte da África dois. E vice-versa”(LONESCO, s.d. não paginado, Ato I). Parece-nos contudo que, qualquer que seja a intenção original de Lonesco, podemos nos aproveitar do debate sobre a origem das criaturas – um debate importante na peça justamente por ser tão insignificante – para aprofundarmo-nos na relação entre os textos do absurdo e o teatro de Césaire.

De fato, num primeiro momento, a polêmica sobre a origem dos animais soa como mais um índice da ausência de conexão entre os sujeitos e o mundo, dado que, ao brigarem por causa do assunto, os personagens *veem as árvores, mas não a floresta* – afinal de contas, como constatamos mais cedo, eles não buscam ir à raiz dos problemas, preferindo apreendê-los

superficialmente. Tão importante, no entanto, quanto a pergunta “o que fazer?”, aliás jamais formulada a sério pelos personagens, é o questionamento “como chegamos aqui?”

Assim, para além do fato evidente de que rinocerontes são animais originários da África e da Ásia – e que uma discussão sobre sua proveniência só poderia se restringir a esses dois continentes –, propomos duas interpretações à menção dessas localidades: a primeira diz respeito ao fato de África e Ásia evocarem um exotismo que contribuiria para reforçar a estranheza da epidemia e, por conseguinte, daquilo de que ela é a alegoria, o nazifascismo. Esta interpretação, baseada em princípios etnocêntricos, tomaria o nazifascismo como uma anomalia, cuja barbárie – chocando-se com a moralidade da Europa – seria compatível com o barbarismo dos povos colonizados e representaria uma mancha na história da civilização europeia.

O fato de Ionesco satirizar os saberes que a Europa se vangloria de ter inventado (a razão, o racionalismo, a lógica etc.) e de pôr em causa os supostos valores civilizacionais do continente, parece, todavia, contradizer um pouco aquela primeira interpretação. Na verdade, segundo o que vimos na seção sobre Ionesco, a sátira de *O rinoceronte* nos leva mais a estabelecer uma ligação causal entre a “razão europeia” e a ideologia nazifascista, cuja irracionalidade, perspicazmente diagnosticada por Ionesco, não é, contudo – como tentamos mostrar antes –, devida ao humanismo ou à filosofia racionalista do Iluminismo, mas sim à degradação ideológica necessariamente provocada pelo capitalismo.

Vemos assim o barbarismo “rinocerista” não como a intervenção das culturas colonizadas na cultura dos colonizadores, mas como um sintoma da dominação colonialista, desta vez, instrumentalizada contra a própria Europa, cuja população passa a sofrer com as mesmas táticas e mecanismos de violência, de exploração e de opressão que, antes, visava somente africanos e asiáticos. É esta, portanto, a proposição de leitura que consideramos mais válida: o que decorre da menção à origem das feras é a conexão inevitável entre nazismo e neocolonialismo – uma conexão que certamente não é novidade, embora atualmente seja preterida em benefício de um revisionismo por parte da ideologia dominante, que atribui ao nazismo um caráter de excepcional monstruosidade, personalizado em uma única figura (Hitler, o psicopata alucinado etc.) e, desse modo, completamente dissociado do regime capitalista.

A relação entre nazifascismo e colonialismo, entre a eugenia nazista e o racismo científico do século XIX – este último muito alimentado pelo darwinismo social e pelo malthusianismo, ambos responsáveis, segundo Lukács (2011[1955]), pela crise historiográfica vivida na Europa a partir de 1848 – era amplamente aceita por estudiosos no século XX. Aquele

que talvez a tenha melhor formulado é Aimé Césaire (1977[1955]), que em seu *Discurso sobre o colonialismo* não somente põe em causa a suposta missão civilizatória atribuída pela Europa a si mesma – isso com o fim de legitimar seu projeto colonizador e econômico na América, na África, na Ásia e no Oriente Médio, literalmente, *os quatro cantos do mundo* –, mas propõe, de maneira dialética, uma reflexão sobre os impactos psíquicos e ideológicos da colonização sobre o colonizador, este inteiramente dominado pela selvageria que pratica nas colônias contra os colonizados:

Seria preciso estudar, primeiro, como a colonização se esmera em descivilizar o colonizador, em embrutecê-lo, na verdadeira acepção da palavra, em degradá-lo, em despertá-lo para os instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral, e mostrar que, sempre que há uma cabeça degolada e um olho esvaziado no Vietname e que em França se aceita, uma rapariguinha violada e que em França se aceita, um Malgaxe supliciado e que em França se aceita, há uma aquisição da civilização que pesa com o seu peso morto, uma regressão universal que se opera, uma gangrena que se instala, um foco de infecção que alastra e que no fim de todos estes tratados violados, de todas estas mentiras propaladas, de todos estes prisioneiros manietados e «interrogados», de todos estes patriotas torturados, no fim desta arrogância racial encorajada, desta jactância ostensiva, há o veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do asselvajamento do continente.

E então, um belo dia, a burguesia é despertada por um terrível ricochete: as gestapos afadigam-se, as prisões enchem-se, os torcionários inventam, requintam, discutem em torno dos cavaletes (CÉSAIRE, 1977[1955], não paginado, Seção 2).

Esse trecho, possivelmente um dos mais conhecidos e citados do *Discurso* césairiano, ilustra o que acabamos de afirmar sobre o laço entre violência colonial e violência fascista. Ele o faz, porém, de maneira literária e poética, imprimindo ritmos distintos a cada parágrafo – ritmos produzidos pelas diferentes estruturas sintáticas, determinadas, por sua vez, pelo tema dos dois segmentos. No segundo parágrafo, por exemplo, quando a burguesia é introduzida logo no início da frase, não apenas o tom, mas o registro da escrita muda: recorrendo a uma construção narrativa, “E então, um belo dia, a burguesia é despertada”, Césaire nos evoca um pequeno conto que traduziria, aparentemente, a sua familiaridade do meio burguês. Trata-se, no entanto, de uma falsa familiaridade, construída pelo poeta de maneira muito irônica, vide o fato de a violência linguageira do parágrafo anterior, que dá provas de uma irracionalidade e de um frenesi consideráveis (com abundância descritiva e frases atravancadas, difíceis de ler), se repetir logo após a frase de abertura do segundo segmento, uma frase separada do que a sucede por dois pontos – como se “as gestapos [afadigando-se], as prisões [enchendo-se], os torcionários [inventando, requintando, discutindo] em torno dos cavaletes”, na medida em que definem

o “terrível ricochete” que desperta a burguesia de seu sono tranquilo, constituíssem, de fato, a verdadeira natureza daquela classe.

Mas o que quer que possamos dizer sobre o estilo de Césaire em seu *Discurso sobre o colonialismo* – um estilo que merece um estudo todo seu, tão complexas são as ideias que ele transmite, e isto de forma tão poética –, jamais poderíamos pretender esgotá-lo. E, de todo modo, o que nos interessa aqui é a relação entre colonizador e colonizado que o poeta martinicano constrói na passagem anterior, atribuindo ao primeiro a selvageria frequentemente associada ao segundo. Essa relação é o que se retoma no ciclo de três peças que o intelectual e artista antilhano dedicou ao tema do colonialismo.

Formado por *Uma tempestade*, de 1969 (inspirada na peça – quase – homônima de Shakespeare), por *Atragédia do rei Christophe*, de 1963, e por *Uma temporada no Congo*, de 1966 (estas duas, dramas históricos também à moda shakespeariana), o ciclo césairiano, iniciado apenas quatro anos após a primeira encenação de *O rinoceronte*, nos leva a uma comparação com os dramas do absurdo pela relação que estabelece com a História – uma relação que se choca consideravelmente com o que pudemos ver acima em relação ao teatro de Ionesco e de Beckett, mas que permite ao escritor antilhano jogar, como o fazem seus contemporâneos, com os registros trágico e cômico.

Nas duas peças históricas, por exemplo, os destinos do revolucionário haitiano tornado rei, Henri Christophe, e do revolucionário congolês tornado presidente, Patrice Lumumba, protagonistas respectivos de *A tragédia...* e de *Uma temporada...*, são determinados não pela vontade caprichosa das divindades, mas pela inexorabilidade material do processo histórico. Uma vez estabelecida a tragicidade desde o início, Césaire, a exemplo de Beckett e de Ionesco, se serve de elementos cômicos, sobretudo em *A tragédia...*, para fazer sobressair ainda mais o potencial trágico dos textos. No drama de 1963, por exemplo, o cômico se produz pela imitação que Christophe e seus cortesãos, integrantes do recém-criado reino do Haiti, fazem dos hábitos e sistemas monárquicos europeus. Essa imitação, mesmo que sincera da parte dos personagens, torna-se paródica no nível da recepção textual. Do descompasso entre o efeito pretendido pelos personagens e o efeito obtido, este último produzido pela totalidade do texto e por sua montagem, vem à tona uma ironia dramática inteiramente trágica, que dana Christophe desde o início – uma danação que possivelmente se explica pelo fato de o protagonista, herói trágico até o fio dos cabelos, não reconhecer que vive uma farsa (a de quando a História se repete pela segunda vez).

A primeira aparição de Patrice Lumumba em *Uma temporada no Congo* sugere igualmente um personagem cômico e sem nome, um vendedor de cerveja “bom de lábia” ou “charlatão”, a depender de como se queira traduzir “*bonimenteur*”, palavra que também remete a uma tradição do teatro medieval, indicando aquele cuja função é anunciar o espetáculo. A primeira tirada do protagonista, malgrado sua condição de *lumpen*<sup>5</sup>, prenuncia o revolucionário que ele se tornará posteriormente:

CHARLATÃO<sup>6</sup>[*BONIMENTEUR*] - Meus filhos, os brancos inventaram muita coisa e trouxeram aqui para vocês tudo do bom e do pior [...] dentre as coisas boas, tem cerveja! Bebam! Bebam mesmo! Aliás, beber não é a única liberdade que eles nos deixaram? A gente não pode se reunir, sem ir preso depois [...] Eu vendo cerveja e invisto em cerveja! Tanto é assim que o barril de cerveja virou o símbolo do direito congolês e das nossas liberdades congolezas! Mas cuidado! Pois é! Assim como num mesmo país há raças diferentes, com uma própria Bélgica, que tem os flamengos e os valões, e todo mundo sabe que não há raça pior que a dos flamengos, tem cervejas e cervejas! raças de cerveja! famílias de cerveja! [...]

— Polar, a frescura dos polos nos trópicos! Polar, a cerveja da liberdade congoleza! Polar, a cerveja da amizade e da fraternidade congolezas! (CÉSAIRE, 1966, p. 7-8, tradução nossa<sup>7</sup>)

<sup>5</sup>A categoria de *lumpen*, elaborada por Karl Marx, merece ser melhor avaliada, sobretudo, se aplicada aos trabalhadores do Sul global. No *18 de Brumário de Louis Bonaparte*, por exemplo, Marx (2012[1850]) trata do *lumpenproletariado* como sendo, *grosso modo*, uma classe com tendências reacionárias, frequentemente manipulada pela classe dominante contra os interesses do proletariado. Nos países do Sul global, devido a nossa inserção específica na divisão internacional do trabalho, como pensar o *lumpen*? No Brasil atual, por exemplo, o que dizer dos trabalhadores precários e uberizados, fragmentados e desorganizados, que compõem entretanto a maioria da classe trabalhadora? Uma compreensão que não considera as condições de um país de economia dependente como é o nosso, afirmaria que, nesse caso, estamos diante de uma classe *lumpen* que prejudica a luta proletária. Mas uma mudança das condições de vida e de trabalho da classe trabalhadora brasileira não pode se realizar sem a adesão do suposto *lumpen*. É possível que nos afastemos por demais do tema deste artigo ao tratar dessa questão. É verdade também que, no presente momento, não somos suficientemente competentes para travar discussões mais complexas sobre o assunto e, por isso, nos limitamos a esta nota. Ainda assim, é preciso que aqueles em condições de fazê-lo aprofundem em suas elaborações, sob o risco de negligenciar um número expressivo de trabalhadores, tratando-os de “pobres de direita”, como se tornou tão frequente no senso comum “progressista”. No que diz respeito à relação entre as peças objeto de nosso estudo e a classe *lumpen*, podemos afirmar que os protagonistas de Beckett e de Ionesco podem ser reunidos na mesma classe do vendedor césairiano, levadas em conta suas diferenças étnicas e geopolíticas: os quatro são trabalhadores e, especificamente no caso de Vladimir e Estragon, “vagabundos”. Beckett e Ionesco, no entanto, ao abolirem a História de seus textos, desencadeiam a pulverização da subjetividade de seus personagens, enquanto Césaire, na tirada do vendedor ambulante, não tenta restaurar a subjetividade de um único indivíduo, no caso, Lumumba, mas de toda uma classe (a dos colonizados).

<sup>6</sup>Palavra usada em seu sentido etimológico, sem a conotação moral e ampla de hoje.

<sup>7</sup>As três peças do ciclo sobre o colonialismo foram traduzidas para o português do Brasil. *A tragédia do rei Christophe*, traduzida por Sebastião Nascimento, foi lançada em 2022 pela editora Cobogó, em edição especial acompanhada por *Discurso sobre o colonialismo* e *Discurso sobre a negritude*. *Uma temporada no Congo* e *Uma tempestade* saíram ambas pela Temporal editora, nos anos de 2022 e 2024, respectivamente. *Uma temporada...* foi traduzida pelo trio João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães dos Reis; já *Uma tempestade* tem tradução de Margarete Nascimento dos Santos. Como não conseguimos acesso a tempo a nenhuma dessas edições, apresentamos neste artigo nossas próprias traduções dos trechos citados, com os

Antes de nos debruçarmos sobre o trecho acima, façamos um pequeno desvio para comentar, de maneira muito simples, um dos aspectos estilísticos e semânticos mais evidentes na fala do “*bonimenteur*”/charlatão: a ironia.

Como figura de linguagem, a ironia se opera por uma tomada de distância em relação ao objeto ironizado, de que o sujeito ironizante se separa para atribuir-lhe características que, justamente por não estarem ali presentes, servem para ressaltar o que o objeto de fato é, mas que o enunciado irônico nega retoricamente. O que liga o sujeito ironizador ao objeto ironizado é um terceiro elemento: o receptor da ironia, às vezes, confundido com o objeto visado, às vezes, diferente dele. Se quisermos que a ironia seja bem sucedida, é preciso que ela seja compreendida pelo interlocutor, que estabelece um pacto com o enunciador: ambos estão conscientes da insinceridade do enunciado, porque ambos estão conscientes da realidade do objeto e dos usos linguageiros que a negam. A ironia estabelece assim dois níveis distintos de compreensão da interação: um, construído pela linguagem, e outro, sobre o qual se apoia o anterior, construído pela realidade da coisa. O primeiro, virtual e ilusório, para se soldar a seu par, deve suscitar autorreflexão e metalinguagem.

Como procedimento estilístico que permite ao “*bonimenteur*” representar o fenômeno da fetichização para questioná-lo e subvertê-lo, a ironia reproduz, de alguma forma, a objetificação engendrada pela alienação e reificação que causam o fetichismo. Mas ao contrário das peças de Beckett e de Ionesco, em que a objetificação irônica, sintomática do espírito do tempo, se faz em detrimento dos personagens, desprovidos de subjetividade, é o “*bonimenteur*” que opera e controla a ironia, a fim de produzir a objetificação de que ele, subjugado pela colonização, é alvo. Para fazê-lo, o personagem parece esposar discursivamente os interesses do capital – *raison d’être* do colonialismo –, ilustrados, na tirada, pela produção e pelo consumo de cerveja. Assim, ao se apropriar de certas fórmulas da publicidade, que reproduz a fetichização no nível

---

originais figurando em nota. Aqui está a fonte da tradução acima: “*Mes enfants, les blancs ont inventé beaucoup de choses et ils vous ont apporté ici, et du bon, et du mauvais [...] parmi le bon, il y a de la bière ! Buvez ! Buvez donc ! D’ailleurs, n’est-ce pas la seule liberté qu’ils nous laissent ? On ne peut pas se réunir, sans que ça se termine en prison [...] Je vends de la bière et je place de la bière ! Si bien que l’on peut affirmer que le bock de bière est désormais le symbole de notre droit congolais et de nos libertés congolaises ! Mais attention ! Eh oui ! Comme il y a dans un même pays, des races différentes, comme en Belgique même, ils ont leurs Flamands et leurs Wallons, et chacun sait qu’il n’y a pas pire que les Flamands, il y a bière et bière ! des races de bière ! des familles de bière ! [...] — Polar, la fraîcheur des pôles sous les tropiques ! Polar, la bière de la liberté congolaise ! Polar la bière de l’amitié et de la fraternité congolaises !”*

ideológico, o personagem, em processo de se tornar Lumumba, reifica o colonizador, reduzindo-o à condição de mercadoria.

Na sociedade capitalista, a mercadoria aparece-nos como se não resultasse do trabalho e das relações sociais que a condicionam, mas como se se tratasse de um produto autoconstituído, cuja forma adquirida é não a da sua função e do seu uso, mas a dos valores (morais, estéticos, éticos) que se lhe atribuem: compre cerveja e você será livre!... Ora, em seu discurso, o “*bonimenteur*” tira proveito desse fenômeno e, como um ilusionista às avessas, revela os segredos da ilusão que ele cria. Desse modo, o personagem pode se reivindicar uma liberdade, tornada, em sua fala, concreta e política: o colonizado não é mais uma coisa, mas um sujeito político em busca (em luta) de libertação.

Mas como no caso de *A tragédia do rei Christophe*, a ironiade *Umatemporada no Congo* deve necessariamente assumir a forma da ironia dramática imposta pela História à história. Césaire recorre assim a certos elementos da forma trágica, por exemplo, o coro, para se lhes apropriar ironicamente e incorporar à estrutura de suas peças as forças materiais – e não divinas – que danam ao fracasso a liberdade última do colonizado. A título de exemplo, o coro de *Uma temporada...*, como é típico dos coros de tragédia, anuncia o destino do herói. Nesse caso, porém, ele é formado por banqueiros cuja vontade, fazendo as vezes de um deus vaidoso profetizada por um oráculo mal compreendido por um homem cujas ações não fazem mais do que acelerar o acontecimento fatal, imperou até aqui na luta anticolonial congoleza, à custa da vontade do povo colonizado.

É apenas em 1969, em *Uma tempestade*, que a liberdade terá a palavra final, tanto mais final por ser literalmente a última palavra do texto, pronunciada pelo protagonista Caliban: “A LIBERDADE OH, A LIBERDADE!” (CÉSAIRE, p. 92, tradução nossa<sup>8</sup>). Um dos temas principais dessa peça é a reumanização do protagonista colonizado, que, tão revolucionário quanto Christophe e Lumumba antes dele, não compartilha com estes dois o mesmo destino trágico. Com efeito, em paralelo à libertação do colonizado, assistimos, em *Uma tempestade*, à reificação e à destruição da identidade do colonizador, representado por Próspero, contraparte de Caliban no drama shakespeariano. Nesse sentido, *Uma tempestade* é a peça que mais diretamente ecoa o *Discurso sobre o colonialismo*.

---

<sup>8</sup>Original: “LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ !”



O original shakespeariano de 1611, por muito tempo, foi interpretado como uma obra metalinguística, em que o bardo inglês nos oferece uma reflexão sobre a arte teatral, com Próspero sendo uma espécie de alegoria do dramaturgo, que, graças à sua mágica, *põe em cena* acontecimentos que ele deseja fazer *acontecerem*. A reescrita de Césaire representa um verdadeiro marco na recepção da *Tempestade* shakespeariana. É a partir dessa releitura que a peça inglesa torna-se objeto de interesse de diferentes correntes teóricas pertencentes aos estudos culturais e às tendências pós-coloniais. Mas na versão de Césaire, a dimensão metalinguística nem por isso se perde. Ao contrário: é ela que oferece ao dramaturgo a chance de se afastar do aspecto histórico, tão necessário à composição de *A tragédia do rei Christophe* e de *Uma temporada no Congo*, para criar em *Uma tempestade* uma relação temporal ancorada no anacronismo, mas que não deixa de evocar historicidade. De fato, trata-se de uma relação anacrônica que não reproduz a falta de conexão entre sujeito e tempo histórico, como no caso de *Esperando Godot*, por exemplo, mas que faz intervir outros tempos (históricos e culturais) no interior do tempo dramático. Desse modo, Césaire pode remontar tanto à longa duração do colonialismo, desde seus primórdios nos séculos XV e XVI, quanto à longa duração da resistência ao colonialismo, que deu à luz diferentes movimentos existentes ainda hoje na contemporaneidade. Por isso os movimentos panafricanistas, o partido dos Panteras negras, personagens históricos como Malcolm X, têm todos um papel, mais ou menos explícito, em *Uma tempestade*, com Caliban, um dos primeiros canibais da literatura ocidental, acompanhado dos de Montaigne, *tomando a forma* de diferentes militantes que, tanto na América quanto em África, *tomaram partido* nas lutas políticas mais importantes do século XX.

Ao contrário do tempo e do espaço suspensos na peça de Beckett, *Uma tempestade* se apresenta como uma encruzilhada espacial e temporal – não à toa, Exu é ali um personagem proeminente – para a qual convergem as tensões e disputas inerentes a um sistema de exploração e de opressão coloniais: é assim que colonizador e colonizado são postos em oposição, mas de modo dialético, que permite engendrar a transformação: “PRÓSpero - [...] Está bem, meu velho Caliban, somos só nós dois nesta ilha, só eu e tu. Eu e tu! Eu-tu! Tu-eu! / Esbravejando / Caliban! / Ouve-se ao longe, em meio ao barulho da ressaca e aos pios dos pássaros, os destroços do canto de Caliban / A LIBERADE OH, A LIBERDADE!” (CÉSAIRE,

1969, p. 92, grifos do autor, tradução nossa<sup>9</sup>). No texto em francês, Próspero afirma: “*nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi*”. A reiteração isolada de “*plus que toi et moi*” sugere uma ambiguidade que nos permite interpretar a construção como uma afirmação da multiplicidade de existências na ilha e como uma negação das duas existências em foco. Que esses dois estados, o ser e o nada, possam existir simultaneamente remete à problemática dialética construída por Césaire entre colono e colonizado: ao fim da peça, o “eu” do primeiro se desintegra completamente, enquanto o “eu” do segundo deve se aniquilar antes de tornar-se outra coisa, um “eu” renovado e reconstituído: o “eu” de um homem livre.

### Considerações finais

Neste artigo, tentamos mostrar o que, antes de nós, os mais diversos teóricos, de Lukács a Candido, pertencentes à tradição da crítica dialética, foram bem sucedidos em mostrar: a literatura (as artes em geral) é condicionada pelo espírito do tempo em que é produzida. O teatro do absurdo, tão transgressor no nível formal, ao romper efetivamente com as tradições dramáticas clássicas e burguesas, cai nas armadilhas ideológicas do pensamento burguês, tal qual ele se configura na segunda metade do século XIX. E isso se deve precisamente ao fato de suas formas e seus conteúdos, como cremos haver aqui demonstrado, serem sintomáticos não apenas da crise, mas da desilusão que se sucede a ela.

A ideologia irracional e bárbara do nazifascismo não é estranha à Europa, pois resulta do esgarçamento provocado pelas contradições do capitalismo. Para muitas das testemunhas oculares dessa barbárie, como o foram Beckett e Ionesco, o cinismo e a desilusão são o que restou da destruição de natureza colonial que invadiu o continente entre 1939 e 1945. Ainda assim, a obra desses dois autores mantém sua importância histórica e artística, já que levanta questões estéticas verdadeiramente revolucionárias no âmbito da produção dramática do século XX. O teatro de Aimé Césaire, por sua vez, embora não apresente relação aparente com o absurdo, parece-nos funcionar como um contraponto interessante ao niilismo de Beckett e de Ionesco – o que o fato de os três autores serem contemporâneos uns aos outros torna ainda

---

<sup>9</sup>Original: “PROSPERO - [...] Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi ! Toi-Moi ! Moi-Toi ! [...] / Hurlant / Caliban ! / On entend au loin parmi le bruit du ressac et des piailllements d'oiseaux les débris du chant de Caliban / LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ !”

mais propício. Desse modo, os três suscitam problemáticas comuns a uma determinada época histórica, enfrentando-as, contudo, de maneiras radicalmente diferentes.

Mas, precisamente porque todos os textos estudados aqui fazem prova, *mutatis mutandis*, dos impasses existenciais e econômicos que ainda são (ai de nós!) os nossos, é que podemos nos servir deles para refletir teórica e praticamente sobre as saídas capazes de nos libertar de uma condição, à primeira vista, sem saída.

<b>CRedit</b>
Reconhecimentos:
Financiamento: Não é aplicável.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável.
Contribuições dos autores:
<b>RESENDE, Leticia campos</b> Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

## Referências

ALMEIDA, Lilian Pestre de. Le comique et le tragique dans le théâtre d'Aimé Césaire. In: *Présence africaine*, n. 121/122, p. 180-192, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015[335 a.C.].

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005[1952]. [Epub].

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993[1940].

BERNSTEIN, J. M. *The Philosophy of the Novel*. Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977[1955]. [Epub].

CÉSAIRE, Aimé. *La tragédie du roi Christophe*. Paris: Présence africaine, 1963.

CÉSAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris: Seuil, 1966.

CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris: Points, 1969.

COE, Richard. *Ionesco: A Study of his Plays*. Abingdon: Routledge, 2023.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. São Paulo: Expressão popular, 2016[1973].

EAGLETON, Terry. *As ilusões dopós-modernismo*. Tradução Elizabeth Barbosa. São Paulo: Zahar, 2011[1996].[Epub].

FOURNIER, Nathalie. Discours secrets, discours surpris, discours équivoques, discours artificieux: Racine et Molière. In: *Cahiers du GADGES* n. 2, p. 251-272, 2005.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. [Tradução desconhecida]. S.l.:Desvendando Teatro, s.d. Disponível em: <[https://programadeleitura.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/o\\_rinoceronte\\_-\\_eugene\\_ionesco.pdf](https://programadeleitura.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/o_rinoceronte_-_eugene_ionesco.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2025.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000[1965].

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011[1955].

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2012[1850].

MOLIÈRE. *Don Juan*. Paris: Gallimard, 2013[1665].

MOLIÈRE. *Le Tartuffe*. Paris: Gallimard, 2013[1664].

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2023[século I].

RACINE, Jean. *Britannicus*. Paris: Gallimard, 2015[1669].

RACINE, Jean. *Phèdre*. Paris: Gallimard, 2015[1677].

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2022[1611].